

ISSN: 1139-0107

ISSN-E: 2254-6367

---

# MEMORIA Y CIVILIZACIÓN

ANUARIO DE HISTORIA

---

19/2016

---

REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA,  
HISTORIA DEL ARTE Y GEOGRAFÍA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Marta Albalá Pelegrín

*Teatro y arquitectura del secreto entre Italia y España en los siglos XV-XVI*  
Theater and Architecture of Secrecy between Italy and Spain  
during the Fifteenth and the Sixteenth Centuries

pp. 51-74

DOI: 10.15581/001.19.51-73



Universidad  
de Navarra

---



# Teatro y arquitectura del secreto entre Italia y España en los siglos XV-XVI

*Theater and Architecture of Secrecy between Italy and Spain during the Fifteenth and the Sixteenth Centuries*

MARTA ALBALÁ PELEGRÍN

California State Polytechnic University, Pomona  
[martaa@cpp.edu](mailto:martaa@cpp.edu)

RECIBIDO: OCTUBRE DE 2016

ACEPTADO: DICIEMBRE DE 2016

**Resumen:** El presente artículo se centra en reconstruir la teoría del espacio secreto, de conductos y pasajes ocultos, que surgió desde mediados del siglo XV hasta mediados del XVI. Arquitectos y humanistas como Leon Battista Alberti y Francesco di Giorgio Martini hicieron acopio del interés de la nobleza por detentar el poder mediante una nueva conceptualización de la arquitectura palaciega en la que cobró notable importancia la distinción entre espacios públicos y secretos, de aquello que debía ser visible o, por el contrario, permanecer oculto. Los ecos de esta teoría, mediada por tratados posteriores como el de Sebastiano Serlio, pueden rastrearse en obras dramáticas del siglo XVI y principios del XVII como las de Bartolomé Torres Naharro o Lope de Vega, tanto en Italia como en la península ibérica.

**Palabras clave:** Arquitectura. Secreto. Literatura de la temprana modernidad. Leon Battista Alberti. Sebastiano Serlio. Francesco di Giorgio Martini. Bartolomé de Torres Naharro. Lope de Vega.

**Abstract:** This article traces the increasing theorization of secret spaces tailored for the prince's household in 15th- and 16th-century architectural treatises. From Leon Battista Alberti to Francesco di Giorgio Martini, architects and humanists conceived of the prince's household as one in which secret and public spaces were carefully distinguished. A number of architectural devices, such as secret doors, private stairs and listening tubes were designed so that the prince could be able to control all movements in his household. The echoes of this theorization, mediated by later treatises, such as that by Sebastiano Serlio, can be traced in 16th- and 17th-century literary works, such as those by Bartolomé Torres Naharro or Lope de Vega, both in the Italian and the Iberian Peninsula.

**Keywords:** Architecture. Secret. Early Modern Literature. Leon Battista Alberti. Sebastiano Serlio. Francesco di Giorgio Martini. Bartolomé de Torres Naharro. Lope de Vega.



Yo, por mi parte, voy a convenir que el arquitecto será aquel que con un método y un procedimiento determinados y dignos de admiración haya estudiado el modo de proyectar en teoría y también de llevar a cabo en la práctica cualquier obra que, a partir del desplazamiento de los pesos y la unión y el ensamblaje de los cuerpos, se adecue, de forma hermosísima, a las necesidades más propias de los seres humanos.  
(Alberti, *De re aedificatoria*)<sup>1</sup>

A mediados del siglo XV, cortes como la de Roma o Urbino, o ciudades estado como Florencia, veían crecer las demandas de una oligarquía cada vez más poderosa. Leon Battista Alberti (1404-1472), autor de la primera tipología moderna de edificios urbanos, o Francesco di Giorgio Martini (1439-ca. 1501), inventor sienés al que Leonardo Da Vinci consideraba un genio, reflejaron en sus textos el interés de la nobleza por defender y ostentar su poder mediante una nueva conceptualización de la arquitectura palaciega, en la que cobró una importancia creciente la teorización de los espacios secretos: de aquello que debía ser visible o, por el contrario, permanecer oculto. A partir de la relectura de *De Architectura* (el tratado arquitectónico más influyente de la Antigüedad greco-romana) del ingeniero romano Marco Vitruvio Polión (s. I a.C.), Alberti en su *De Re Aedificatoria*, Antonio Averlino Filarete (ca. 1400-1465) en su *Trattato d'architettura*, Martini en su *Trattato di architettura civile e militare* o, años más tarde, tratadistas como Sebastiano Serlio (1475-c.1554) o Palladio (1508-1580) se interesaron por el diseño de espacios secretos, no mencionados en Vitruvio. El presente artículo se centra en reconstruir esta teorización del espacio secreto, de conductos y pasajes ocultos, que surgió desde mediados del siglo XV hasta mediados del XVI, recuperando los ecos que de esta tradición se trasladaron a España y a su espacio literario<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Alberti, *De Re Aedificatoria*, p. 57.

<sup>2</sup> El secreto en sus diferentes facetas ha sido objeto de numerosos trabajos monográficos que durante los últimos años han ahondado en la fascinación que ejercen los libros de secretos, el trabajo de los secretarios, la visualización del secreto en la temprana modernidad, y su contemplación bajo el telescopio y la lente de los avances científicos. Ver los estudios de McCall y Roberts, 2013, William Eamon, 1994 y Enrique García Santo-Tomás, 2014. En la fase de corrección del artículo me llegó la noticia de la reciente publicación el pasado abril de 2016 de *A Renaissance Architecture of Power: Princely Palaces in the Italian Quattrocento*, un volumen cuyas contribuciones no he podido incluir en este artículo pero que resultará sin duda de importancia para la reflexión sobre los espacios del poder.

1. LA CONSTRUCCIÓN DEL SECRETO EN EL PALACIO DEL PRÍNCIPE

La edición y relectura de Vitruvio en el *Quattrocento* marcó el renacer de la arquitectura humanística, sumida en polaridades dialécticas que abarcaban desde la concepción de la naturaleza como forma mítica hasta el valor revolucionario del empirismo, y del coleccionismo como medida escapista<sup>3</sup>. Las reinterpretaciones de los preceptos clásicos en obras como el fundacional *De Re Aedificatoria* de Leon Battista Alberti partían de una concepción según la cual la casa reproducía la organización de una ciudad. Esta ciudad organica era reflejo de las continuas conjuras, revueltas, y exilios forzados que vivieron Alberti y sus contemporáneos quienes, a vueltas con los golpes del poder, se esforzaron por ordenar y delimitar espacios urbanos, construyendo viviendas que sirvieran tanto a un magistrado o a un príncipe popularmente respaldado como al tirano que había sometido por la fuerza una ciudad. Cada uno de ellos encuentra en las ideas de Alberti un lugar al que poder acudir para conseguir una residencia idónea de acuerdo con su estado y circunstancias. La incorporación de los espacios secretos en la casa del príncipe, y especialmente en la del tirano, añadía una dimensión política al interés vitruviano por la orientación de los edificios y la atención a los elementos naturales, tales como la propagación de los olores o la amplificación del sonido<sup>4</sup>. Alberti incorporó una preocupación por la delimitación de diferentes espacios urbanos que se repetía a su vez en la organización del espacio doméstico. En esta distribución se contempla la disposición de salas y pasajes secretos que faciliten los designios del príncipe, así como la gestión y el control del poder del tirano. Diferenciando entre espacio público y privado, el segundo capítulo del libro V, dedicado a «las obras de uso restringido», distingue las zonas de la casa destinadas «al uso de todo el mundo» de las que se reservan a unos pocos, o bien a cada uno de sus integrantes<sup>5</sup>. Esta gestión del control atañe también a actividades



<sup>3</sup> Tafuri, 1978, p. 16.

<sup>4</sup> Como señala Vitruvio, edificios públicos como el teatro, en el que los ciudadanos pasaban numerosas horas durante los juegos, debían estar situados en zonas salubres. La necesidad de proyectar los sonidos, o de retenerlos, condicionaba también la elección de los materiales. Así la expansión de las ondas sonoras en el teatro se podía conseguir mediante tablados de madera, o vasos de cerámica (Vitruvio, *Los diez libros de la arquitectura*, pp. 197-198).

<sup>5</sup> «Creemos que el pórtico y el vestíbulo no se han construido más para uso de la servidumbre, como piensa Diodoro, que para el de todo el mundo. Dentro de la casa, el paseo, el patio, el atrio, la sala (cuyo nombre pienso que deriva de "saltar", puesto que en ella se celebra la euforia de las bodas y

cotidianas, como la alimentación y las relaciones matrimoniales. Es conveniente emplazar el comedor en el interior de la casa, lejos de otras estancias para evitar la continua presencia de los forasteros. De la misma manera, las dependencias de la esposa y el marido deben estar separadas, reservándose únicamente la estancia más íntima y el dormitorio para uso común, bajo la constante vigilancia de un portero y con una sola puerta<sup>6</sup>. En otro lado, y sin mezclarse con el espacio reservado a los señores, se encuentran las habitaciones de la servidumbre.

El consejo de separar estas habitaciones, como apuntó Marco Folin al estudiar los apartamentos secretos (privados) del duque de Ferrara, Ercole I d'Este (1431-1505), y Eleonora d'Aragona (1450-1493), respondía a una nueva realidad en la que destacaba el aumento de poder de la duquesa, de la que dependían ahora numerosas relaciones diplomáticas<sup>7</sup>. Para esto era importante que los cónyuges mantuvieran sus dependencias en áreas aisladas y, de alguna manera, escondidas del palacio o del castillo<sup>8</sup>.

Por otra parte, la capacidad de regular lo que ocurría en palacio corría, en el tratado de Alberti, paralela a la existencia de un portero y de una sola puerta<sup>9</sup>. Puertas y ventanas debían colocarse lejos del acceso de ladrones, o incluso de la mirada indiscreta de los vecinos. Precisamente para evitar la indiscreción, se sugería que el palacio contara con una pequeña puerta secreta, situada en su parte trasera, a través de la cual el propietario pudiera dejar entrar y salir a los mensajeros con cartas secretas sin que lo supieran sus *familiares* (empleados domésticos)<sup>10</sup>. Alberti recomendaba la presencia de refugios «absolutamente ocultos, escondites




---

los banquetes) son propias no de todo el mundo, sino más bien de los que habitan en la casa. Es evidente que, los comedores, unos son de los hombres libres, otros son de los esclavos; también los dormitorios son piezas reservadas a cada una de las personas: mujeres casadas, doncellas, huéspedes» (Alberti, *De Re Aedificatoria*, p. 198).

<sup>6</sup> Alberti, *De Re Aedificatoria*, pp. 198-200.

<sup>7</sup> Folin, 2004, p. 240.

<sup>8</sup> «Aree isolate e in qualche modo nascoste del palazzo e del castello – aree periferiche, provviste di accessi “segreti”, separate dalla tumultuante vita di corte da filtri che potevano essere serrati a piacimento» (Folin, 2004, p. 244).

<sup>9</sup> Alberti, *De Re Aedificatoria*, p. 198.

<sup>10</sup> «Quizás alguno desearía que hubiera una puerta trasera, por la que introducir la mies sobre carros o sobre bestias, para evitar que se ensucie el vestíbulo principal; y añadirían una puertecita secreta, por la que el solo el cabeza de familia, sin conocimiento de los demás, pueda hacer entrar en secreto a portadores de cartas y mensajeros y salir a su voluntad, si así lo requieren el momento y las circunstancias» (Alberti, *De Re Aedificatoria*, p. 199).

secretísimos y vías de escape disimuladas, apenas conocidos por el padre, por los que pueda poner a salvo su dinero, sus bienes y, si ello lo exigiere la aciaga adversidad, su persona misma»<sup>11</sup>. Se emulaba así el ejemplo bíblico del sepulcro de David, en el que, según cuenta la leyenda, se habían construido unos compartimentos para guardar el tesoro del rey con tal habilidad que no podían descubrirse de ninguna forma. Por ello, según narraba Flavio Josefo en sus *Antigüedades sobre los judíos*, el patrimonio de David pudo ser usado mil años más tarde por el sacerdote Hircano I para liberar a la ciudad del asedio de Antíoco, y posteriormente, por Herodes, de quien se cuenta que robó una gran cantidad de oro<sup>12</sup>.

Este control fundacional del poder que pasa por el diseño de puertas secretas y vías ocultas, así como por la separación de la servidumbre, se complementa en el capítulo III mediante la costumbre, para cuyos orígenes Alberti remite a Séneca, de reservar diferentes espacios para los visitantes dependiendo del grado de intimidad entre estos y el señor. «En Séneca encuentro que Graco el primero de todos, luego Livio Druso introdujeron la costumbre de no dar audiencia a todo el mundo en un único lugar, sino que tenían a la gente separada, y a unos los recibían en lugares apartados, a otros con bastantes personas, a otros en compañía de los más, para de este modo hacer ver que unos son más amigos que otros. Si lo permiten nuestros recursos y nos agrada el expediente, háganse numerosas puertas en lugares diversos, para hacer posible recibir y despedir a cada persona por un sitio, y despedir a quienes no se quiera ver sin ofenderles»<sup>13</sup>.

A este control del acceso privado hay que sumar la construcción de una atalaya desde la que «poder verificar movimientos del tipo que sean», y considerar, dependiendo de sus moradores, cuál es el emplazamiento idóneo para la casa. Al rey conviene construir su palacio en el centro de la ciudad, con una rica ornamentación y salas que lo embellezcan (tales como un templo y lugares de espectáculo), mientras que al tirano, que debe defenderse del pueblo, le conviene una fortaleza situada en un lugar más apartado. A este último, puesto que debe ejercer una continua vigilancia, pueden resultar de gran utilidad «unos orificios para escuchar, ocultos y disimulados en el interior del muro, por donde ente-

<sup>11</sup> Alberti, *De Re Aedificatoria*, p. 199.

<sup>12</sup> Alberti, *De Re Aedificatoria*, p. 199.

<sup>13</sup> Alberti, *De Re Aedificatoria*, p. 201.

rarse subrepticamente de las conversaciones que eventualmente puedan mantener sus invitados o los miembros de su propia familia entre sí»<sup>14</sup>. Esta integración de arquitectura, vigilancia y magnificencia se transmite, amplía y reconceptualiza en las invenciones de tratadistas posteriores como Filarete y Martini. Filarete diseña la ciudad ideal de Sforzinda para su señor el duque de Milán Francesco Sforza (1401-1466) basándose, al igual que Alberti, en el concepto de la «necessitas»<sup>15</sup>. Francesco di Giorgio Martini, por su parte, rediseñó con numerosas innovaciones los espacios secretos de los palacios de la aristocracia. Su *Trattato di architettura, ingegneria civile e arte militare*, elaborado entre 1470 y 1490, contiene profusas ilustraciones, soluciones urbanísticas e invenciones, entre las que se cuentan escaleras y habitaciones secretas, así como tubos de escucha a disposición del señor de la casa. Martini, quien reconoce la variedad de opiniones en torno a la construcción de edificios suntuosos, reivindica el lujo arquitectónico declarando que «ogni magnificenza, ogni opera e pompa mondana fatta in laude e gloria di chi ne ha dato il sapere e potere, è atto meritorio», frente a los juicios clásicos de Simónides y Petrarca, que desdeñaban los bienes materiales<sup>16</sup>. Para Martini, es lícito edificar según la inclinación de cada uno. Especialmente en caso de no poseer un palacio heredado, este debe construirse como una vivienda amena y con agradable apariencia. A la hora de diseñarlo es importante determinar su función, esto es, si se trata de un edificio público o privado, y su tipología en el caso de los edificios privados: casas para el pueblo, los artesanos, los mercaderes, los nobles o aquellos que se dedican a profesiones liberales (notarios, procuradores, doctores).

Al tratar de las casas de los nobles, Martini propone el uso de una escalera secreta en el tercer piso que conecte especialmente los dormitorios de notarios y consejeros con la sala de consejo y el consistorio:

[...] ancora altre camere per notari, cancellieri ed altri uffiziali in tal luogo necessari, in capo del detto dormitorio sia una segreta scala, la quale pervenga alla sala del consiglio ed al concistoro, per la cagione nota agl'intelligenti<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Alberti, *De Re Aedificatoria*, p. 201.

<sup>15</sup> Kruft, 1994, pp. 52-53.

<sup>16</sup> Martini, *Trattato di architettura civile e militare*, p. 37.

<sup>17</sup> Martini, *Trattato di architettura civile e militare*, p. 61.



Escaleras secretas con esta misma funcionalidad fueron integradas en numerosos palacios contemporáneos. En el palacio ducal de Urbino, de cuya renovación se había encargado Martini entre 1474 y 1482, se encontraba una escalera de servicio invisible más allá de sus muros que servía para transportar el agua desde el pozo<sup>18</sup>. Además de esta, varias escaleras secretas conectaban algunas habitaciones con ciertas salas también secretas del palacio. Donato Bramante (1444-1514), arquitecto natural de Urbino, inspirado quizás en las escaleras de Martini, incorporó hacia 1507 una escalera secreta en el área reservada del dormitorio o *cubiculum* de Julio II en el palacio Vaticano, que fue posteriormente usado por León X. La escalera llevaba directamente hasta el *Cortile del Pappagallo*, ofreciendo al papa la posibilidad de entrar y salir rápidamente de palacio a su voluntad<sup>19</sup>. Otro caso notable lo constituye la escalera realizada hacia 1516, también en el palacio Vaticano, en los apartamentos privados del cardenal Bernardo Dovizi da Bibbiena, *segretario domestico* del pontífice y su antiguo tutor. Como ha señalado Henry Dietrich Fernández, fue Rafael quien, a petición de León X, se encargó de diseñarla, conectando así las habitaciones del papa, o *camerae secretae*, situadas en el piso inferior, con las del cardenal Bibbiena, de modo que ambos fueran capaces de comunicarse sin molestias y con discreción<sup>20</sup>. Leonardo da Vinci, admirador de Martini, que residió en el palacio Vaticano durante el pontificado de León X, demostró de igual manera un cierto gusto por las escaleras secretas. Como arquitecto de Francisco I, parece haber contribuido al diseño de las escaleras de doble hélice del castillo de Chambord, que servían para regular la comunicación, proteger y salvaguardar la privacidad del príncipe<sup>21</sup>.

Además de las escaleras secretas, Martini, en el capítulo XI de su tratado de arquitectura (dedicado a los palacios de los príncipes), concibe las casas señoriales como viviendas que deben contar con estancias, conductos y pasajes secretos con el fin de proteger al príncipe y asegurar su control del espacio.

La preocupación por los pasajes secretos no es una novedad de Martini, sino que responde a un rediseño de pasadizos y vías cubiertas

<sup>18</sup> Fernández, 2013, p. 152.

<sup>19</sup> Fernández, 2013, p. 153.

<sup>20</sup> Fernández, 2013, p. 149.

<sup>21</sup> Fernández, 2013, p. 153.

que provenían de la arquitectura fortificada de las cortes del tardomedieval. Estas se construyeron en toda Italia con el objetivo de resguardarse de las miradas y del contacto con el otro<sup>22</sup>. Algunas de ellas fueron reconstruidas y rediseñadas a finales del siglo XV, como es el caso de la del Castel Vecchio en la corte de Ferrara. Tan solo una semana después de su ascenso al trono, Ercole I d'Este pedía a su ingeniero «un preventivo per la (ri)costruzione di quella Via Coperta», interesándose así por la remodelación de un sistema de pasarelas precarias que permitía a los habitantes de la corte «un'agile fuga nella rocca»<sup>23</sup>.

En este repensar de la arquitectura defensiva, el arquitecto sienés propone que la capilla esté rodeada de habitaciones desde las que se pueda oír y ver misa sin ser visto, precedente funcional de las celosías teatrales del corral de comedia en el ámbito español desde las que la audiencia noble podía mirar disimuladamente. El tratado aconseja así mismo que la vivienda disponga de habitaciones para mujeres y hombres, para que estos puedan separarse o juntarse según su voluntad, pasando de forma secreta de una a otra. «Negli angoli di quelle siano triclini, quadri o tondi a beneplacito, e dalle altre due facce delle logge siano altre stanze da basso, da usarsi per le signore, secretamente si pervenga»<sup>24</sup>.

La separación y la unión física pasaba también, en la imaginación de Martini, por la capacidad de poder trasladar el sonido de un entorno a otro. Con este fin diseña un instrumento o tubo de escucha mediante el cual, acercando la oreja, el señor podía escuchar fácilmente todo aquello que se decía en la corte, incluso los susurros, cuando no se encontraba presente en la conversación.

In questa maniera si faccia una concavità la quale sia come una finestra murata, che sia alla grossezza del muro, e vada per piccolo tubolo insino alla parte superiore in fino all'altra concavità (...) che pervenga ad un luogo dove il signore accostado gli orecchie, benchè piano se parlasse udirà il tutto: perchè le specie del suono o voce in quel luogo angusto si fortifica, e in certo modo la virtù dispersa si unisce e fortificasi<sup>25</sup>.

Estos tubos de escucha servían principalmente para controlar a la servidumbre, pero el arquitecto contemplaba también la posibilidad de

<sup>22</sup> Folin, 2004, p. 247.

<sup>23</sup> Folin, 2004, p. 237.

<sup>24</sup> Martini, *Trattato di architettura civile e militare*, p. 63.

<sup>25</sup> Martini, *Trattato di architettura civile e militare*, p. 63.

poder espiar las intrigas de los huéspedes ocasionales. Es probable que Martini instalara algunos de estos mecanismos de escucha con ocasión de los trabajos de renovación del palacio ducal de Urbino. Bajo el ducado de Federico da Montefeltro (1422-1482), Urbino se convirtió en uno de los centros de poder más importantes de la península italiana, cuyas conversaciones y tertulias literarias quedaron registradas en *El cortesano* de Baldassarre Castiglione. La idea de que alguien fuera capaz de escuchar esas conversaciones, tal y como señaló Albury<sup>26</sup>, revolotea por la mente de cortesanas y cortesanos, quienes parecen ser conscientes de que alguien está anotando sus discursos. Así, en el tercer libro, después de que Emilia Pía recomiende abandonar una disputa escolástica sobre los conceptos de forma y materia que está comenzando a volverse ininteligible, Giuliano de' Medici justifica su continuación:

Señora, perdé cuidado, que a todo se responderá largamente, pero yo no quiero decir lástimas a los hombres tan sin causa, como ellos las han dicho a las mujeres; y si yo he usado de aquellos términos que vos agora me reprehendistes, helo hecho porque si aquí *hubiese* alguno que escribiese nuestras disputas, pesarme hía que después, en lugar donde fuesen entendidas estas *materias y formas*, se viesen sin respuesta los argumentos de nuestros adversarios<sup>27</sup>.

El *Libro del cortesano* consiste en la recopilación o reelaboración literaria de las reuniones cortesanas que tuvieron lugar en Urbino bajo la égida de Guidobaldo da Montefeltro. Publicado en 1528, su primera redacción data de 1513-1514. La obra da cuenta de cuatro noches de conversaciones cuyo narrador imagina acaecidas en 1506, coincidiendo con la estancia de Castiglione (que vivió en Urbino de 1504 a 1513) en Inglaterra<sup>28</sup>. La puesta en el papel de estas conversaciones, que le llegan a Castiglione como murmullos conocidos y oídos en su ausencia, establece un interesante paralelismo entre la ficción literaria y los tubos de escucha.

Si dejamos en un segundo plano el artificio literario, el diseño de una casa ideal en la que un sirviente o un huésped podían ser observados, y donde el señor era capaz de conocer todos los secretos que estos guardaban, tenía una función claramente política; ya que permitía predecir las intenciones tanto de la servidumbre como de los huéspedes de la

<sup>26</sup> Albury, 2014, p. 33.

<sup>27</sup> Castiglione, *El cortesano*, ed. Pozzi, p. 363. El énfasis de *hubiese* es mío.

<sup>28</sup> Soletti, 2010.

corte, algo que resultaba esencial para que el señor mantuviera el control a su alrededor.

De estas nociones y experimentación arquitectónica que consideraba la creación de espacios secretos pronto se hicieron eco los tratados de príncipes<sup>29</sup>. Entre ellos destacó, por su carácter fundacional, el *De cardinalatu* del humanista Paolo Cortesi, compuesto durante el papado de Julio II y publicado póstumamente en 1510. La fecha de su escritura se puede retrotraer al menos hasta cuatro años antes de su publicación. Sabemos, en efecto, que a partir de 1506 Cortesi había empezado a enviar cartas con borradores de sus capítulos a algunos de sus más notables contemporáneos. El 28 de agosto de 1506, el duque de Urbino, Guidobaldo da Montefeltro, escribía para agradecer a Cortesi la mención que de él hacía en la obra. Tenemos noticia, también, de que los cardenales Isvalies y Federigo Sanseverino vieron parte del manuscrito entre 1507 y 1508<sup>30</sup>. Como señaló D'Amico, *De cardinalatu* puede considerarse el arquetipo de la serie de tratados que a principios del siglo XVI dedicaron especial atención a la vida de la corte y, por tanto, el antecedente de obras como el ya mencionado *Libro del cortesano* o *El príncipe* de Maquiavelo. De hecho, el *De cardinalatu* respondía al título de *De principe* en sus tempranas etapas de redacción, hasta que el cardenal Ascanio Sforza convenció a Cortesi de que enfocara su tratado en la vida del príncipe de la Iglesia, lo que acabó cambiando su título inicial<sup>31</sup>.

Entre los diferentes libros que lo integran, el segundo centra su estudio en la economía. Es allí donde encontramos el capítulo «De domo», dedicado a la descripción de la casa del cardenal. El capítulo alterna descripciones de palacios romanos contemporáneos con una detallada narración del palacio ideal<sup>32</sup>. Se recomienda que este tenga un diseño opulento para ensalzar la magnificencia del príncipe, y, colateralmente, su labor como mecenas de las artes, tal y como previamente había argumentado el humanista napolitano Giovanni Pontano (1429-1503) en sus tratados *De magnificentia* y *De splendore*, en los que defiende el gasto de los poderosos en grandes obras de ingeniería, arquitectura y espectáculos, de manera que, mediante la exhibición de su magnificencia y esplendor,

<sup>29</sup> Weil-Garris y D'Amico, 1980, p. 83.

<sup>30</sup> Weil-Garris y D'Amico, 1980, p. 66.

<sup>31</sup> Weil-Garris y D'Amico, 1980, p. 49.

<sup>32</sup> Weil-Garris y D'Amico, 1980, p. 45.

el noble adinerado sea visto como alguien inaccesible y casi todopoderoso. De esta forma conseguirá la sumisión de los ciudadanos, evitando así peligros tales como la rebelión de sus familiares y del pueblo<sup>33</sup>.

Junto a la práctica de esta opulencia palaciega, en el *De cardinalatu* se incorporan ideas ya avanzadas por Alberti y Martini orientadas a que el cardenal pueda estar al tanto de lo que ocurre en su casa y sea capaz de anticipar las maquinaciones secretas de sirvientes, huéspedes y conocidos. Cortesi, sin embargo, reinterpreta los avances arquitectónicos con un cambio de énfasis. Lo que le interesa aquí no es inventar ni medir nuevos mecanismos, sino resaltar la funcionalidad y la utilidad socio-política de las ideas ya recogidas en tratados arquitectónicos anteriores.

Así, aconseja que la sala de la audiencia tenga «una puerta secreta y ciertos lugares donde esconderse», puesto que esto puede agilizar las idas y venidas de enviados y mensajeros, y también permitir que el cardenal examine a sus visitantes exhaustivamente<sup>34</sup>: «Y así, las celosías se usan en esta habitación, de modo que, mediante la observación, puedan estudiarse los discursos, los gestos y las expresiones de los hombres»<sup>35</sup>.

La mención del estudio de los gestos asociados al discurso desvela en Cortesi un interés que venía de antiguo, desde Aristóteles y Quintiliano hasta la oratoria cristiana de la Edad Media. En el siglo XIII los gestos fueron sistematizados para estudiar la expresión del dolor en el perdido tratado de Boncompagno da Signa (ca. 1170-ca. 1240), y serían pronto imaginados en la temprana modernidad como lenguaje transnacional por John Bulwer (1606-1656), o como alfabeto para sordo-mudos o guía para pintores y escultores<sup>36</sup>. Tras la llegada de la imprenta, numerosos

<sup>33</sup> Pontano, *De magnificentia*, fols. u8r-u8v.

<sup>34</sup> Cortesi conocía por extenso la obra de Alberti, con la que tuvo probablemente contacto a través de su amigo y mentor Angelo Poliziano, quien se había encargado de escribir el prólogo para la primera edición impresa del *De re aedificatoria*. Las concomitancias entre Cortesi y Martini nos hacen pensar que Cortesi pudo conocer sus trabajos, como afirman Weil-Garris y D'Amico, a juzgar por temas comunes como la discusión de los tubos de escucha, que parecen directamente relacionados (Weil-Garris y D'Amico, 1980, pp. 55-56).

<sup>35</sup> Todas las citas del *De Cardinalatu* de Cortesi son traducción mía a partir de la edición bilingüe (inglés-latín) de Weil-Garris y D'Amico: «The same applies to the way (*ratio symmetriae*) the audience chamber (*salutarium*) is to be arranged. It should have both a secret door and certain hiding places. The hidden entrance is connected to the loggia (*peristylum*) so that couriers and messengers can save time in their frequent comings and goings, while the concealed places provide the opportunity to examine visitors with care. And thus, spy-windows [with grills] are often used in this type of audience chamber so that men's speech, gestures and expressions can be more clearly studied by means of observation» (Weil-Garris y D'Amico, 1980, p. 83).

<sup>36</sup> Albalá Pelegrín, 2015, pp. 80-82.

impresores y editores fueron conscientes del poder de los gestos para hacer visibles las acciones de los hombres, utilizándolos en grabados e ilustraciones bien para intensificar lo dicho, bien para negarlo. En este sentido, se consideraba que los gestos eran capaces de desmentir una frase o denunciar la falsedad de un discurso. Sin embargo, su estudio había llevado a aquellos interesados en la oratoria a ser capaces de modularlos de acuerdo con sus objetivos. Por otra parte, el gusto contemporáneo por la *sprezzatura*, entendida como la capacidad de enmascarar el esfuerzo, puede entenderse como el dominio de una gesticulación disimulada y, en cierta medida, como el contrapunto de esta estructura vigilante, a través de la cual los hombres han aprendido a prevenir la presencia de intrusos observadores. Así, advierte Cortesi, el intenso escrutinio al que se ven sometidos los legados, diplomáticos y prelados en la curia romana hace que estas celosías, desde las que podía observarse a los cortesanos, no fueran completamente efectivas, dado que una vez apercibidas daban lugar a que los hombres supieran ocultar sus maquinaciones, ya que, «cuando sospechan que están siendo secretamente observados por el príncipe, tienden no solo a alterar sus voces y caras, sino a disfrazar con artificio, su manera de actuar»<sup>37</sup>.

El artificio o habilidad para disimular y ocultar las intenciones entre aquellos que son observados lleva a Cortesi a recomendar que el cardenal instale sistemas más sofisticados de escucha, tales como el de Martini: «Por ello es recomendable instalar tubos para ver u oír en el interior de los muros (...) [y no solo en la logia sino en] la sala de estudio de noche»<sup>38</sup>.

Desde Alberti a Cortesi las propuestas arquitectónicas para el palacio del príncipe conceden una especial importancia al control de lo que ocurre y lo que se dice, así como a la construcción de pasajes o escaleras secretas que permitan al soberano escapar rápidamente en caso de necesidad. Las conjuras internas se ven, por tanto, como una amenaza real. La

<sup>37</sup> «As a result the scrutiny of men becomes more difficult since it is evident that, when they suspect themselves to be secretly observed by the eyes of princes, men are inclined to alter not only their voices and faces but also cunningly to disguise their demeanor» (Weil-Garris y D'Amico, 1980, p. 83).

<sup>38</sup> «Wherefore it is preferable to install such contrivances as viewing or listening tubes in [the thickness of] the walls. By this means the cardinal may examine the nature of his visitors before receiving them. [...] We also think there should be listening devices in the night study through which disputants in the auditorium can be heard, as well as a spiral staircase which provides an inside passage into the library» (Weil-Garris y D'Amico, 1980, pp. 83-85).



obsesión por el control y la seguridad personal llegaba hasta tal punto que el cardenal de Santa Croce, Bernardino López de Carvajal, uno de los prelados más poderosos de la curia, tenía en su casa un mote en el que se veían «muchos y muy lindos basiliscos pintados en las paredes que decían: *Ab insidiis amicorum* que nos libre Dios, que de los enemigos nos guardaremos nosotros si pudiéremos»<sup>39</sup>.

## 2. ARQUITECTURA, TEATRO Y SECRETO

Este interés por delimitar los espacios de la ciudad y la vivienda sin perder el control de lo que sucedía en cada uno de ellos se ve reflejado en la demarcación socialmente estratificada que ofrecen los textos teatrales del *Quattrocento*. El modelo de la comedia urbana romana o *palliata* de Plauto y Terencio, que servirá de base a la reconstrucción del teatro, contaba con una serie de manuscritos iluminados en los que se delimitaban estos espacios escénicos urbanos. Ocupan un lugar relevante los manuscritos de Terencio copiados durante el siglo XV, que representaban la escena cómica mediante una esquina en la que se juntaban varias calles y casas privadas, emulando así la ciudad medieval<sup>40</sup>. Esta esquina marcaba los límites espaciales de lo cómico que, siguiendo la definición del célebre comentario de Donato a Terencio, trataba de asuntos civiles y privados, de hombres de mediocre fortuna que, tras leves peligros, culminaban en un final dichoso<sup>41</sup>. De ahí que el centro de la escena se centrara en la aparición de sirvientes, y señalará los límites del núcleo urbano en el que se encontraban la administración, el mercado y los talleres de los proveedores. Al planear el centro de la ciudad renacentista, en su *De Re Aedificatoria*, Alberti se sirve de Gnatón (uno de los parásitos de la comedia *El Eunuco* de Terencio), para ilustrar la zona en la que viven mercederos y sirvientes, amalgamando así el imaginario de la comedia clásica con el de la distribución de la ciudad renacentista.



<sup>39</sup> Del Río, *Traslado de dos cartas que enviaron al muy ilustre señor el marqués de Tarifa*, fol. a2.

<sup>40</sup> Los grabados de la edición de las comedias de Terencio del humanista francés Jodocus Badius (Lyon, Johann Trechsel, 1493) fueron ideados con el objetivo de ilustrar las escenas hasta tal punto que incluso aquellos que no supieran leer podrían seguir el argumento de las obras mediante las imágenes Albalá (Pelegrín, 2015, pp. 81-82). En estos grabados, se aprecia a menudo el telón entreabierto que nos permite entrever las casas de los ciudadanos (Terentius, *Commoediae sex cum comment[o]*).

<sup>41</sup> Vega Ramos, 1995, p. 241.

En efecto, los más ricos, complacidos con el disfrute de espacios lo más amplios posible, aceptarán sin dificultades quedarse fuera de la primera línea del amurallado [de la ciudad], y les dejarán de buen grado el mercado, las oficinas que hay en el centro de la ciudad y los talleres a los proveedores que se sitúan en torno al foro; y aquella masa ociosa de salchicheros, carniceros y cocineros, etc. del personaje de Terencio Gnatón, procurará más tranquilidad y causará menos zozobra que si los ciudadanos de más categoría no se encontraran fuera de esa zona<sup>42</sup>.

Es importante subrayar que la tradición arquitectónica humanística no se construye a espaldas del teatro clásico. El polifacético Alberti es también un dramaturgo que, además de manifestar un conocimiento de la *palliata* en sus escritos, muestra en su comedia humanística *Philodoxus* (1424-1427ca.) un interés por el escenario de la comedia romana, incluyendo acotaciones que sitúan la acción en un centro urbano. Este centro se convierte aquí en una calle de Roma, con tres puertas: una en el centro, elegante y con columnas, que corresponde a la casa de Doxia; otra, medio en ruinas, cerca de la cual se encuentra una estatua de Plutón; y una tercera, que nos lleva a la barbería. Mediante estos elementos Alberti reconstruye los escenarios del drama clásico e introduce la importancia de la ruina, de la conciencia del paso del tiempo en la ciudad, y de la barbería.

Pintores y arquitectos como Rafael (1483-1520), Baldassarre Peruzzi (1481-1536), Girolamo Genga (1476-1551) y Sebastiano Serlio (1475-c.1554), llevaron estas innovaciones del *Quattrocento* a Urbino, Roma y Venecia, y con ello a un público paneuropeo. En apenas medio siglo se llevo a cabo una auténtica revolución dramática en la que tratadistas y editores se esmeraron en redibujar y rediseñar tanto el escenario como el edificio teatral para la puesta en escena.

Como se ha venido repitiendo tradicionalmente, debemos a *I Sette libri dell'architettura* del arquitecto y escenógrafo Sebastiano Serlio la codificación más famosa de la escena cómica. Se trata de una apuesta por acercar el teatro a los estudios sobre la perspectiva y a la arquitectura urbana contemporánea, en la que sobresalen con especial preeminencia los elementos propios del centro de la ciudad renacentista: la casa de la rufiana a la derecha del grabado, la taberna en el lateral izquierdo y la iglesia al fondo (véase la figura 1) –edificios que, según nota Serlio, deben

<sup>42</sup> Alberti, *De Re Aedificatoria*, p. 196.



estar siempre presentes, como también el palacio renacentista y las ruinas<sup>43</sup>. Pese a la publicación tardía del tratado en 1545, la escena de la comedia puede retrotraerse a la época en la que el autor trabajaba en Roma en el taller de Baldassarre Peruzzi. Es precisamente entonces cuando Peruzzi y Girolamo Genga realizaron las codificaciones y bocetos teatrales que más tarde calarían en el tratado de Serlio, quien, hacia 1520-1530 en Venecia, había diseñado una escena cómica veneciana de la que se conservan bocetos<sup>44</sup>. En ellos se puede apreciar una *veduta* de la Plaza de San Marcos en Venecia, con la ciudad en perspectiva al fondo, y los negocios de perfumeros, taberneros y distintos mercaderes abiertos en la plaza. Las tramas de la comedia *palliata* que se desarrollaban en la Roma clásica en una calle con vistas al puerto o al foro pasan a estar presididas en el siglo XVI por una plaza y una casi omnipresente taberna, con una serie de mercaderes, emulando la realidad de lugares de encuentro como Campo de' Fiori y Navona en Roma, o San Marcos en Venecia.

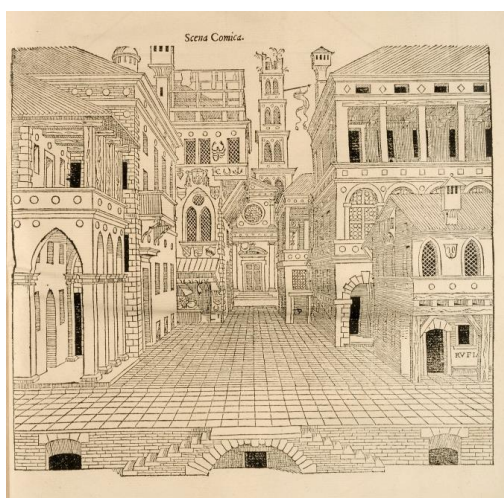


Figura I. La escena cómica, Sebastiano Serlio, *Il primo e secondo libro d'Architettura*, Paris, Jehan Barbé, 1545 (Cortesía de Marquand Library of Art and Archaeology, Princeton University)

<sup>43</sup> Serlio, *Todas las obras de arquitectura*, p. 261. Existe una reciente edición de *L'architettura* de Serlio, de Paolo Fiore, en Il Polifilo, 2001, a la que no he podido tener acceso.

<sup>44</sup> De hecho, este ya había iniciado la composición de sus *I Sette libri dell'architettura* hacia 1528, como prueba su apelación ante el senado de Venecia contra aquellos que querían vender sus dibujos y hojas sueltas sin su consentimiento (Díaz Padilla, 1986, p. 59).

A esta vista en perspectiva del centro urbano y de los diferentes edificios privados que delimitaban el espacio y marcaban la estratificación social se sumaba el interés que mostraba el tratado de Serlio por hacer visible lo que ocurría en el interior de las casas.

En el escenario cómico que este nos ofrece, las casas pintadas se abren ante el espectador gracias a un estudiado uso de la perspectiva y de la iluminación que incluye luces laterales y centrales en su interior:

y por las mayores dimensiones de la casa posterior se indica mayor riqueza, y llena mejor la parte del escenario, que no se lograría si fueran disminuyendo, si la altura de las casas disminuyesen una tras otra, aunque las cosas aquí dibujadas reciban una luz solo desde un lado; no obstante resultan mejor si se las ilumina al centro; porque la fuerza de las luces se dirigen al centro, colgándolas sobre el escenario, todos los círculos o cuadrados que se ven en los edificios son todas las luces artificiales de varios colores transparentes [...] es conveniente colocar las luces por detrás de las ventanas que están enfrente, siempre que sean de cristal, de papel o de tela pintada producirán buen efecto<sup>45</sup>.

El escenario de Serlio cobra especial relevancia si se compara con las obras que se representaron en la curia romana durante el pontificado de León X. El pontífice, gran aficionado a las representaciones teatrales, mandó construir un teatro de grandes dimensiones en el Campidoglio en 1513 para celebrar la concesión de la ciudadanía romana a sus sobrinos Giuliano y Lorenzo di Piero de' Medici. El edificio se vislumbraba en lo alto de la colina y sus puertas no podían ser franqueadas sin invitación. Emulaba en el corazón de la ciudad a los teatros palaciegos y escenarios improvisados que desde principios de siglo se instalaban en las casas de las principales familias romanas<sup>46</sup>. Además de vincularse con el florecimiento de la cultura teatral, este gusto por el teatro en cuanto espectácu-

<sup>45</sup> Serlio, *Todas las obras de arquitectura*, p. 261. La cita original completa de Serlio: «Si scuoprano altri edifici, come si vede sopra la casa della Rufiana, l'insegna della quale sono li rampini, o vogliam dire hami, onde per tal'supperiorita della casa pou adietro, viene a rappresentar grandezza, & riempisse meglio la partede la Scena, che non farebbe diminuendo se le summita delle case diminuisseno l'una doppo l'altra, & benche le cose qui dissegnate habbino un lume solo, da un lato non dimeno tornamo meglio a dargli il lume nel mezzo: per cio che la forza de i lumi si mette nel mezzo, pendenti sopra la Scena, et tutti quei tondi, o quadri che si veggono per gli edifici sono tutti lumi artificiati di varii colori transparenti: de i quali daro il modo da fargli nel'estremo di questo libro, le finestre che sono in faccia sara bene a mettergli de lumi di dietro, ma che siano di vetro, & ancho di carta: o vero di tela dipinta tornera bene» (Serlio, *Il primo e secondo libro d'Architettura*, fol. 67v.).

<sup>46</sup> Para una dellada exposición del teatro efímero, ver Cruciani, 1968 y Cruciani, 1983, pp. 406-419.

lo, que demostraba la magnificencia del papa, los cardenales y las grandes familias nobiliarias, era reflejo de la corriente de pensamiento recogida en las obras de Pontano y Cortesi. La exhibición de la riqueza mediante espectáculos no solo encumbraba el nombre de su mecenas, sino que servía como medida defensiva ante aquellos que, tras contemplar su magnificencia, no se atreverían a revelarse contra él.

En el entorno de León X (quien se había traído desde Florencia, ya en su exilio romano, a sus propios comediantes) se representaron tanto obras en italiano como en español. Durante la segunda década del siglo XVI, además de la puesta en escena de obras de Plauto y Terencio o de sátiras y comedias efímeras en el carnaval romano, se tiene noticia de la representación romana de la *Calandria* del cardenal Bibbiena (antiguo tutor del papa), así como de las obras de Bartolomé de Torres Naharro. Estas no solo constituyen un punto de partida para el teatro moderno, sino que alentaron también a la generación inmediatamente posterior (con nombres como Maquiavelo, Ariosto o Aretino) a escribir para el teatro. De Torres Naharro se puede decir que creó un modelo de teatro humanístico que, junto a la propuesta de Gil Vicente, perviviría en España hasta la publicación de las obras de Timoneda. Estas comedias, representadas en la curia y escritas en español o en italiano, retoman el afán de la antigua comedia de la Roma clásica por desvelar las acciones «secretas» de los hombres, actualizado ahora en un interés por desvelar lo que sucede, bien en las casas de los cardenales, bien en las residencias privadas de la urbe<sup>47</sup>.

Las comedias [«a noticia»] *Tinelaria* y *Soldadesca* de Torres Naharro, escritas a partir de cosas vistas y oídas, dan cuenta de este esfuerzo por visualizar lo que ocurre en la curia romana. *Tinelaria* basa su trama en el palacio de un cardenal, con un manifiesto interés por hacer visible lo que ocurre en el «tinelo» o cocina de palacio, tal y como pretendía hacerlo el escenario cómico de Serlio mediante la iluminación en el interior de la casa. La obra representa (en una serie de viñetas cómicas denominadas posteriormente en la curia cuadros de costumbres) las andanzas de los sirvientes en la administración de la cocina del cardenal «Egipciano» o «Bacano». La comedia se concibe como una serie de avisos a los prelados, en un intento por desvelar los secretos y andanzas de los criados en el tinelo, de modo que, conociendo los trucos de la servidumbre,

<sup>47</sup> Véase Cruciani, 1983 y Attolini 1988.

estos puedan actuar en consecuencia y no se dejen engañar por las estratagemas de sus avispados sirvientes. Adentrarnos en el tinelo nos permite acceder a las conjuras de camareros, sirvientes, lavanderas y soldados, representadas ante los miembros de la curia. Como se señala en su introito dramático, que se encargó de recitar el propio dramaturgo Torres Naharro en su puesta en escena en la curia<sup>48</sup>:

Y a mi ver,  
los que podrán atender,  
ganarán un paraíso,  
y no solo un gran placer,  
mas un gran e útil aviso;  
los mayores  
que aquestos grandes señores  
ora pudieran venir,  
de cómo sus servidores  
piensan otro que en servir.  
¡Quán continas  
las tardes y las matinas  
los veréis haziendo guerra,  
a las pobres de cantinas,  
hasta meterlas so tierra!<sup>49</sup>

Usando como pretexto la máxima horaciana «docere et delectare», Torres Naharro pretende deleitar a los espectadores y ser de utilidad tanto para quienes quieran tomar medidas sobre estos comportamientos como para quienes quieran simplemente deleitarse con la parodia de las travesuras de la servidumbre en la casa de un cardenal.

Si esperáis,  
haremos como veáis,  
lo que ahora oído avéis:  
para que aquí lo riáis,  
y en casa lo castigúis<sup>50</sup>.

La comedia brinda a los espectadores la posibilidad de meterse en la casa del cardenal para observar los tejemanejes del camarero, la lavan-

<sup>48</sup> Gillet y Green, 1961, vol. 4, p. 509. Posiblemente esta representación tuvo lugar en el Palazzo Mellini, residencia en ese momento de Carvajal.

<sup>49</sup> Torres Naharro, *Obra completa*, pp. 340-341, vv. 60-74.

<sup>50</sup> Torres Naharro, *Obra completa*, p. 341, vv. 85-89.

dera y el maestro de vinos, convirtiéndose en testigos de sus vicios y de las cosas que estos toman «prestadas».

Este cardenal no es otro que el imaginado cardenal Bacano o Egipciano, que trae a Roma su conocimiento y los arcanos del lejano oriente, por lo que se le concede un obispado «de la escala de san Pedro»:

De la provincia de Egipto  
vino en Roma un gran doctor,  
al cual papa Benedicto  
recibió con grande onor;  
y así es  
que llegó a besar los pies  
al papa con gran deseo,  
y alojado fue después  
en aquel gran Coliseo<sup>51</sup>.

Los espacios de la casa de este doctor egipcio están constituidos por habitaciones privadas en las que tenemos que imaginar a los personajes desplazándose entre actos de un lugar a otro. Este es el caso de la cámara de Barrabás, donde Matías va a comer entre el primer y el segundo acto, o el de la de Lucrecia. Así mismo, en las últimas líneas del segundo acto los escuderos tienen intención de acercarse a la cámara del cocinero, donde el Escalco y otros veinte se están emborrachando.

*Tinelaria* proporciona una gran abundancia de detalles en cuanto a la localización de sus personajes en un palacio cardenalicio y los lugares que estos frecuentan en Roma, desvelando de esta manera un recorrido alternativo tanto de la Roma sacra como de la peregrinación turística a las iglesias de la ciudad. La abundancia de detalles hace que casi pueda trazarse un mapa del área que recorren habitualmente los protagonistas de la comedia en sus andanzas.

En este mapa de Roma vemos a la lavandera Lucrecia en el Borgo Vecchio. Su vivienda se sitúa, por tanto, en el barrio de residencia de un gran número de casas cardenalicias y en un centro clave para el poder eclesiástico durante el pontificado de León X. La actitud de los personajes en cuanto a los diferentes barrios y el tipo de actividades que realizan en unos y otros queda clara en los diálogos. Así, para Francisco, criado del escudero Moñiz, es difícil realizar los recados que tiene asignados cuando lo envían a Piazza Giudea. A su amo, Moñiz, por otra parte, le gusta pasar el tiempo en Campo de' Fiori, donde olvida fácilmente sus

---

<sup>51</sup> Torres Naharro, *Obra completa*, p. 342, vv. 115-123.

deberes y obligaciones para con su superior, el amo de la casa y del tinelo. De la misma manera, el uso de diferentes lenguas en la obra codifica y data esos espacios en la coyuntura de una comunidad políglota, y autorreferencial, que es capaz de acceder a estos espacios y a las lenguas que en ellos se hablan.

Esta obsesión por desenmascarar y hacer patente lo oculto en la curia romana no solo anida en las comedias a noticia de Torres Naharro, sino que corre de la mano de la literatura «picaresca», que se enfoca en mostrar el lado oculto, «prostibulario» o de los bajos fondos de la ciudad en obras como *El tratado sobre la corte romana* (1504) de Baltasar del Río o *La lozana andaluza* (1530) de Francisco Delicado, que habitan el esquema del escenario cómico presentado por Serlio. Por otra parte, la obsesión por desenmascarar y hacer patente lo oculto se desarrolla también en poemas satíricos. Torres Naharro describe en su *Capítulo III*, dedicado a la ciudad de Roma, la capacidad que tienen las iglesias y las calles de la urbe para ocultar secretos:

Veis sin pena  
por iglesias, más que arena:  
«Hic iacet, hic occultatur»;  
cada calle, mala y buena,  
no ay pared que no esté llena  
de «Hic excommunicatur»<sup>52</sup>.

En cada iglesia «yace y se oculta» la turbulenta vida de los preladados; cada calle es mala y buena, alimentando, por tanto, el estereotipo de la Roma premoderna como *Roma sacra*, *Roma puttana*, en la que lo visible y lo oculto conviven.

Esta habilidad para desvelar lo que ocurre en las casas privadas es un artificio que, presente en las comedias y sátiras de principios del siglo XVI, se convierte en habitual en el teatro del Siglo de Oro. Desde las celosías de los propios corrales de comedias (que nos recuerdan a las ventanas propuestas por Martini para la capilla de palacio) hasta las ventanas desde las que se espían furtivamente encuentros secretos, la comedia nueva está llena de intrigas palaciegas y de casas particulares en las que puertas, ventanas y tapices constituyen elementos fundamentales del *attrezzo*. Detrás de una antepuerta espía Diana las conversaciones entre

<sup>52</sup> Torres Naharro, *Obra completa*, p. 37.



su secretario y Marcela en *El perro del hortelano* de Lope de Vega<sup>53</sup>, un ejercicio de escuchas que se repite y amplifica en *Mujeres y criados*, y pasa por casi todas las obras del Siglo de Oro en las que la disimulación y la intriga tienen un papel importante, desde Juan Ruiz de Alarcón, en obras como *Los empeños de un engaño*, hasta Calderón en *El secreto a voces*. En el plano satírico, este artificio da forma a obras como *El diablo cojuelo* (1641) de Luis Vélez de Guevara, cuya habilidad de destapar las casas ajenas y acceder a su interior es eco de este interés por desvelar intrigas palaciegas y lo que ocurre en las casas de los particulares. Este, sin embargo, no depende ya de las posibilidades que aporta la arquitectura urbana, ni del diseño de espacios secretos desde los que poder observar, ni del dominio de la perspectiva, sino más bien de una visión trucada, deformada y conseguida mediante la metáfora del telescopio de Galileo y los avances en el campo de la óptica durante los siglos XVI y XVII<sup>54</sup>. Ya en el siglo XVII la imaginación literaria, mediada por los avances científicos, es capaz de liberar a un diablo cojo, ahora trasladado a las casas de los particulares<sup>55</sup>.

Sin embargo, el teatro, dependiente al fin y al cabo del diseño de la arquitectura escénica, aprovechará durante los siglos XVI y XVII los recursos que le ofrece la arquitectura urbana. En efecto, muchas de las ideas recogidas en los tratados arquitectónicos renacentistas pasaron de la arquitectura a las tablas en un proceso de paulatino asentamiento del gusto por el espacio de lo secreto. Aparte de la notable formación italiana de algunos de los arquitectos más importantes del siglo XVI español, ejemplares de los tratados de arquitectura de Alberti y Serlio circularon en España, así como traducciones de estos al español. En 1582 se publicaron *Los diez libros de la arquitectura* de Leon Battista Alberti, traducidos del latín al romance y dedicados a Juan Fernández de Espinosa, tesorero de Felipe II<sup>56</sup>. Sin el ánimo de trazar una conexión lineal y directa entre estos dos fenómenos, resulta evidente que la obsesión por la regularización de un espacio secreto en las casas palaciegas de finales del siglo XV y principios del XVI resultó determinante a la hora de concebir nuevos diseños urbanos, que, a su vez, actualizaron las construcciones palaciegas que

<sup>53</sup> Lope de Vega, *El perro del hortelano*, v. 1893.

<sup>54</sup> García Santo-Tomás, 2014, pp. 193-194.

<sup>55</sup> Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, pp.73-80.

<sup>56</sup> Alberti, *Los diez libros de arquitectura*, fol. ar.

sirvieron como modelo para cortes allende la península italiana. En España, la actividad cortesana en la que se afanaban muchos dramaturgos del Siglo de Oro (que habían puesto con mayor o menor suerte sus aspiraciones en la corte, repleta de secretarios, secretos y espacios reservados) se trasladó, convertida en una obsesión por el control de la información mediante la gestión y la manipulación del espacio escénico, a las tablas<sup>57</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aichinger, Wolfram, y Simon Kroll, «[El secreto en Calderón y en la cultura del Siglo de Oro. Un enfoque nuevo de investigación](#)», *Hipogrifo*, 1.2, 2013, pp. 135-144.
- Albalá Pelegrín, Marta, «Gestures as a Transnational Language through Woodcuts: *Celestina's* Title Pages», *Celestinesca*, 39, 2015, pp. 79-112.
- Alberti, Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, trad. Javier Fresnillo Núñez, intr. Javier Rivera, Madrid, Akal, 1991.
- Alberti, Leon Battista, [Los diez libros de arquitectura de Leon Baptista Alberto traducidos de latín en romance](#), [Madrid], Alonso Gómez, 1582.
- Albury, W. R, *Castiglione's Allegory. Veiled Policy in the «Book of the Courtier»*, Aldershot, Hamps, Ashgate Publishing, 2014.
- Attolini, Giovanni, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma, Laterza, 1988.
- Castiglione, Baldassarre, *El cortesano*, ed. Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994.
- Castiglione, Baldassarre, [El cortesano traducido por Boscán en nuestro vulgar castellano nuevamente agora corregido](#), Anvers, Viuda de Martin Nutio, 1561.
- Cruciani, Fabrizio, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano, Il Polifilo, 1968.
- Cruciani, Fabrizio, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983.
- Díaz Padilla, Fausto, «Estudio lingüístico y edición castellana», en *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastián Serlio de Bolonia*, Oviedo, Colegio Oficial de Aparejadores, 1986.
- Del Río, Baltasar, «[Carta] que envió de Roma el muy reverendo y magnífico señor, Baltasar del Río: obispo de Escala: maestro de ceremonias de nuestro muy santo padre: en que le cuenta más por entero todo lo que en el espantoso diluvio de Roma acaeció», en *Traslado de dos cartas que enviaron al muy ilustre señor el marqués de Tarifa*, [Burgos], [Juan de Junta], 1531, ff. a-av.
- Eamon, William. *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
- Fernández, Henry Dietrich, «A Secret Space for a Secret Keeper. Cardinal Bibbiena at the Vatican Palace», en *Visual Cultures of Secrecy in Early Modern Europe*, eds. Timothy McCall, Sean E. Roberts y Giancarlo Fiorenza, Kirksville, Truman State Press, 2013, pp. 149-161.
- Folin, Marco, «Studioli, vie coperte, gallerie: Genealogia di uno spazio del potere», en *Il Camerino di alabastro: Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, ed. Matteo Ceriana, Milano, Silvana, 2004, pp. 97-109.
- García Santo-Tomás, Enrique, *La musa refractada. Literatura y óptica en la España del Barroco*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2014.
- Gillet, Joseph E., y Otis Howard Green, *Propalladia and Other Works of Bartolomé De Torres Naharro*, vol. 4, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1961.

<sup>57</sup> Para un paralelismo entre la trama de *El secreto a voces* de Calderón e intrigas cortesanas contemporáneas, ver Aichinger y Kroll, 2013, p. 137.



## LA ARQUITECTURA DEL SECRETO ENTRE ITALIA Y ESPAÑA

- Kruft, Hanno-Walter, *A History of Architectural Theory: From Vitruvius to the Present*, London, Zwemmer, 1994.
- Martini, Francesco di Giorgio, *Trattato di architettura civile e militare*, Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1841.
- McCall, Timothy, y Sean E. Roberts, «Revealing Early Modern Secrecy», en *Visual Cultures of Secrecy in Early Modern Europe*, eds. Timothy McCall, Sean E. Roberts y Giancarlo Fiorenza, Kirksville, Truman State Press, 2013, pp 1-23.
- Pontano, Giovanni, *De magnificentia*, en *Opera Ioannis Ioviani Pontani*, Lyon, Bartolomeus Troth, 1514.
- Serlio, Sebastiano, *Il primo e secondo libro d'Architettura*, Paris, Jehan Barbé, 1545.
- Serlio, Sebastiano, *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastián Serlio de Bolonia*, ed. Fausto Díaz Padilla, Oviedo, Colegio Oficial de Aparejadores, 1986.
- Soletti, Elisabetta, «[Castiglione, Baldassarre](#)», Treccani. *Enciclopedia dell'Italiano*, 2010, (Consultado el 08/05/2016)
- Tafari, Manfredo, *Retórica y experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1978.
- Terentius Afer, Publius, *Commoediae sex cum comment[o] Guidonis Juvenalis*, Lyon, Johan Treschels, 1493.
- Torres Naharro, Bartolomé de, *Obra completa*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Turner, 1994.
- Vega, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. Victor Dixon, proyecto TC/12 Canon 60 (Consultado el 10/05/2016)
- Vega Ramos, María José, «[Teoría de la comedia e idea del teatro: los praenotamenta terencianos en el siglo XVI](#)», *Epos. Revista de Filología*, 11, 1995, pp. 237-262.
- Vélez de Guevara, Luis, *El diablo cojuelo*, ed. Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 2011.
- Vitruvio Polión, Marco, *Los diez libros de la arquitectura*, ed. José Ortiz y Sanz, Madrid, Akal, 1987.
- Weil-Garris, Kathleen, y John F. D'Amico, «The Renaissance Cardinal's Ideal Palace. A Chapter from Cortesi's *De cardinalatu*», *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 35, *Studies in Italian Art History 1: Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries*, 1980, pp. 45-119 y pp. 121-123.